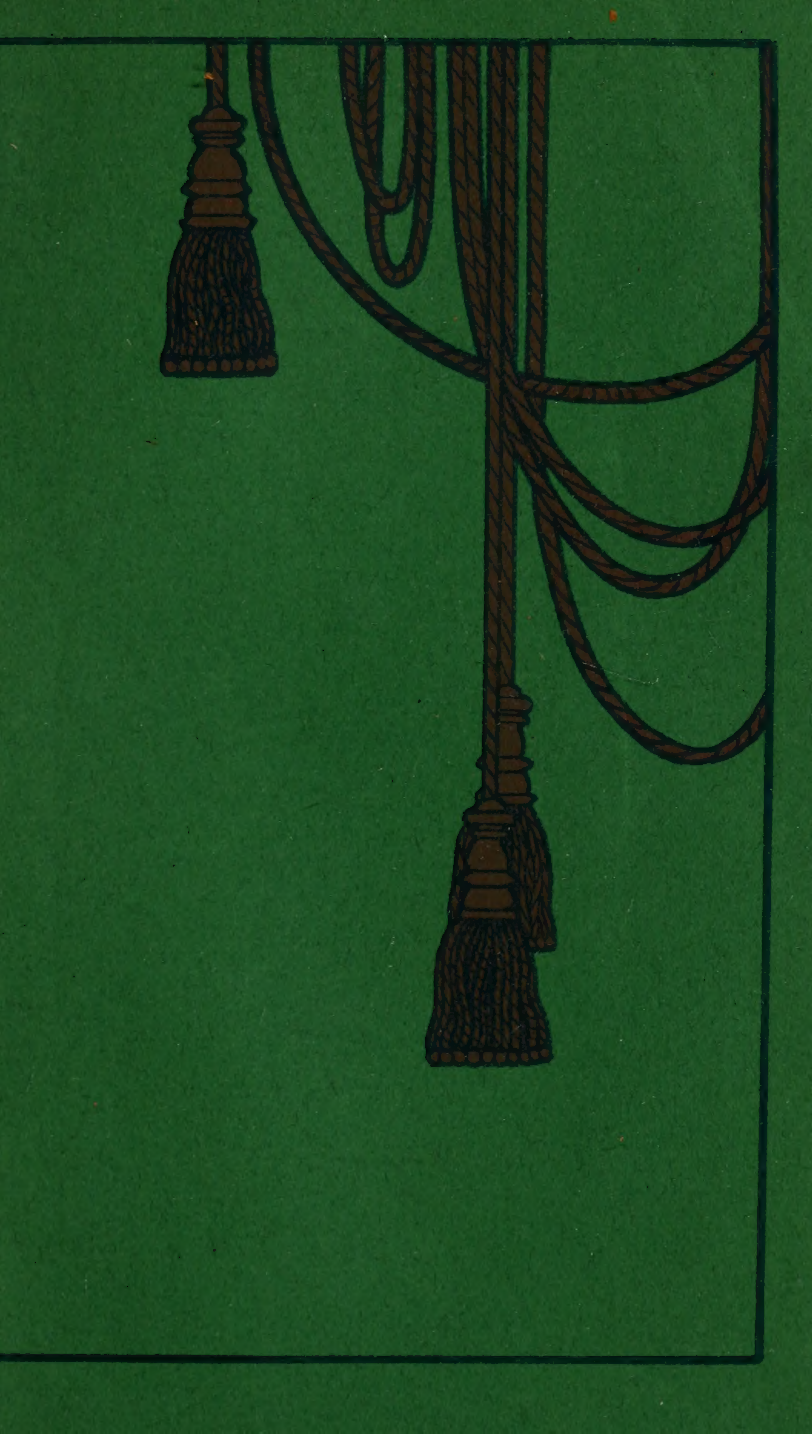
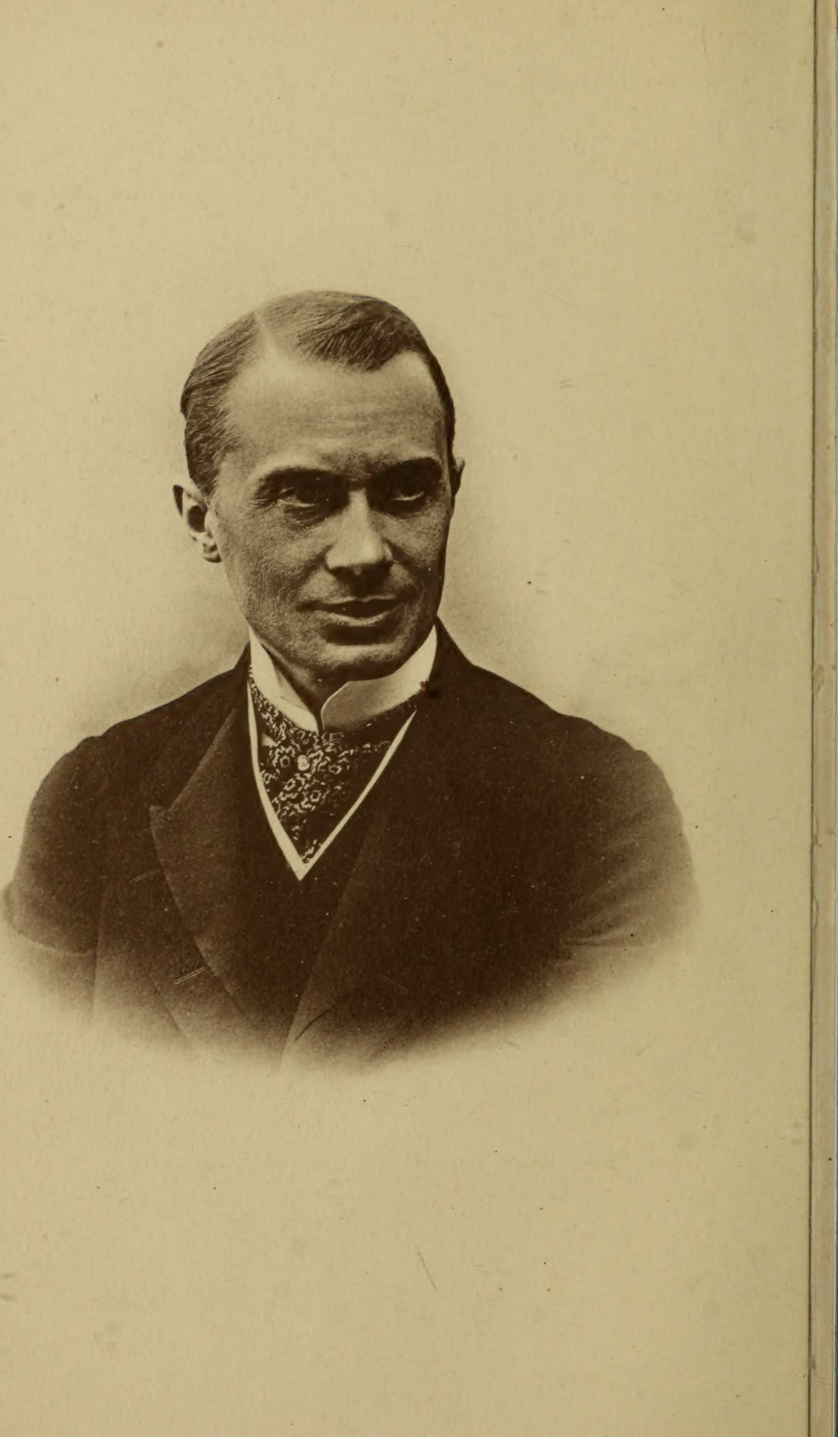
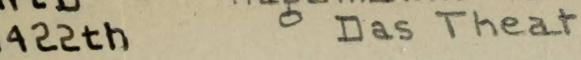

JOSEF KAINZ
VON
FERDINAND
GREGORI





DAS THEATER BD. III
JOSEF KAINZ VON
FERDINAND GREGORI





JOSEF KAINZ

VON

FERDINAND GREGORI

ZWEITES TAUSEND

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

FÜR BÜCHERLIEBHABER WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG EXEMPLARE DIESES BUCHES AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GEDRUCKT UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT. DER PREIS DIESER IN ORIGINAL-COLLINLEDER GEBUNDENEN LUXUSAUSGABE BETRÄGT 10 MARK. SIE IST DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN ZU BEZIEHEN



Die Kunst hat eine königliche Seele; das prunkfreche Gehaben des Emporkömmlings widersteht ihr. Reichtum ist ihr eine Wesenheit, durch lange Zeiten ein angelebtes Eigentum geworden; nicht aber ein frisch aufgepapptes gleissendes Firmenschild, das den gestern erworbenen oder erstohlenen Besitz ankündigt. Mit gelassener Gebärde teilt sie von ihren Schätzen aus, was eine innere Nötigung ihr rät, und immer fühlt dann der Beschenkte sich so begnadet, dass er die Gaben kaum zu verwalten vermag. Aber zu Zeiten dünkt sie sich bettelarm und vermeint keine goldene Münze mehr im Säckel zu haben. Sie verzweifelt vielleicht und gibt doch ein minderwertiges Gepräge nicht aus, um noch auf Augenblicke und für schwache Augen reich zu erscheinen. Und ihrer Verzweiflung wird sie erst in der Einsamkeit Herr, wo neue Schätze in ihr hochwachsen, bis sie in alter Herrlichkeit wieder auf den öffentlichen Plan treten kann.

Sich selbst befruchtend hat sie ein Kind geboren, das sie zu ihrem Herold bestellt. Es trägt mit weithin tönendem Rufe die still ersonnenen Segenssprüche der Mutter an tausend Ohren hinan. Es ist ihr wesensgleich, aber seine Züge sind menschlicher, anschaubarer. Die Mutter selbst scheut eine enge Berührung mit den Hungernden und Dürstenden, weil Herz und Auge ihr sonst am Leide des einzelnen hangen blieben, die doch die ganze Menschheit umfangen wollen. Darum zeichnet sie in seltsamen Runen auf, was sie der Welt vermacht, und lehrt ihr Kind diese Züge verstehen und deuten.

Solch ein Kindschaftsgefühl erfüllt den reproduzierenden Künstler; und als echtbürtigen Sohn einer königlichen Ahnin erkennt er sich. Umsonnt auch sein Haupt nicht die goldene Scheibe der Göttlichkeit, so trägt doch seine Seele versteckte Flügel, die sie regen und spannen kann, wenn der Alltag mit seinen Allzumenschlichkeiten sie auf der staubigen, platten Erdenstrasse festhalten will.

Wir erleben es nun freilich schmerzlich

oft, dass ein haarbuschiger amusischer Geselle sich mit plumper Hand eine Gloriole um die Stirne malt und auf den himmelnahen Versen grosser Dichter wie in den Wolken zu schweben scheint. Und blöde Gaffer ohne Zahl nennen ihn von Gottes und der Kunst Gnaden, ob er gleich nichts ist als ein tönend Erz, das schlecht übergoldet ist. Für uns aber, die zu hören und zu sehen gelernt haben, macht nicht der grobe Ton der Kehle den Helden, und nicht das brokatene Gewand stellt ihn dar, sondern die Beseelung des Tones und die Beseelung des Gewandes.

Unsere Dramen beherbergen der Könige eine Menge, aber die Schauspieler fehlen, die einen Hermelin zu tragen wissen. Vielleicht hat man dem Schulzwang eine kleine Mitschuld an diesem Mangel beizumessen, und wirklich gab es vor einem halben Jahrhundert glaubwürdigere Posas als heute. Es gehört Lebensfreude dazu, königlich zu fühlen und zu schreiten, und die wird in den spanischen Stiefeln des Lehrpensums erwürgt. Wir sind wohl gegenwärtig bedacht, dem Spiele, dem Vergnügen im Stundenplane

ein Plätzchen zu öffnen, aber ob diese bescheidene Erholung der ehemaligen Ungebundenheit an freudespendender Kraft gleichkommt, steht noch dahin. Es ist auffällig, wie viele ausgezeichnete Leistungen die heutige Bühne aufweist, sobald die Stücke in engem Raum und in der Sphäre der niedergehaltenen und der bürgerlichen Gefühle spielen. Die gebeugte Körperhaltung, das gedämpfte Sprechen ist fast zum Kennzeichen des modernen Darstellers geworden.

Aber die Schule ist doch nur vielleicht schuld, und ich möchte der Unbildung des Schauspielers nicht das Wort reden, auch wenn sein Gang dadurch aufrechter würde. Es ist ja nicht möglich, Hebbel und Ibsen auszuschöpfen, ohne einen geübten Verstand zum Helfer zu haben. Und nicht jeder kann königlich fühlen und sprechen, der eine schöne gerade Haltung behalten oder durch einen äusserlichen Ruck herbeigeführt hat. Wenn nun auch das grosse Publikum der steifen Erscheinung eines Theaterherrschers lauter zujubelt als der gelenkigen, weil es auf der Bühne gerne eine hölzerne Würde

sehen will; wenn es auch die verwischten Betonungen des verständnislosen Darstellers lieber hört als die kecken und ungewöhnlichen des klugen, so wollen wir uns doch bei der Betrachtung der Kainzschen Persönlichkeit auf eine höhere Warte begeben als auf die des Liebhaberpublikums. Ihm hat weder die Schule, deren Zwange er überantwortet war, noch die Vorliebe der Menge für das Bombastische und Steifleinene viel anhaben können. Dazu gehört sehr viel Glück, oder es gehört Genie dazu.

Reichtum und Stolz kennzeichnen seine Kunst; nicht aber der äusserliche Reichtum an Masken und Gesten und nicht der äusserliche Stolz einer gewaltigen Körperlichkeit. Der Zuschauer findet diesen Künstler stets leicht unter den Mitspielenden heraus, ob auch aufgesetzte Nasen und angeklebte Bärte das zarte, hagere Gesicht zu verändern trachten. Zierlich ist seine Gestalt, und doch waltet Hoheit, wo er steht; denn sein grosses, dunkles Auge herrscht, und sein sicherer Tritt gebietet. Nicht eine ebenmässige Antinous-Schönheit lockt die Julien zu diesem

Romeo hin, sondern der Gesang der Rede und die Ritterlichkeit seines Benehmens. Er liebt und verachtet das Wort. Bedeutet es im Gewebe des Dramas einen entscheidenden Knotenpunkt, so vergoldet er es mit den Schätzen seiner Seele, damit es sternengleich leuchte; steht es jedoch im Schatten der Handlung, an niederer Stelle, oder trägt es die matten Farben eines nebensächlichen Symbols, so wirft er es gleichgiltig-leer in die Luft. Hier liegt die eine Hälfte von Kainzens Mission, seiner weithin wirkenden lehrenden Kraft. Er hat uns, ohne viel darüber zu klügeln, also aus seiner Natur heraus eine neue Redekunst gegeben, deren Grundsätze zwar von niemandem jemals bestritten worden sind, die eigentlich in keinem Punkte abweicht von den Theorieen alter Redelehrer und die trotzdem so jung ist wie dieses Künstlers Ruhm. Wenn wir in den abgelebtesten Büchern darüber lesen, so wird überall das gleiche Gesetz gepredigt: die Sätze dem Sinne nach zu gliedern und wiederzugeben, unter allen Silben nur diejenigen durch den Ton herauszuheben, in

denen sich der Sinn des ganzen Gefüges verdichtet, die gewissermassen das Telegrammwort bilden. Dies Gesetz gilt für Poesie wie für Prosa. Da heisst es im 3. Aufzug der „Jüdin von Toledo“:

Für jeden Fall
Setz ich mein Wort an euren Schirm und Schutz.

Der König hat schon vorher den beiden Mädchen zur Beruhigung gesagt, das Schloss sei fest, der Kastellan bewährt, man werde sie schützen und verteidigen, wenn Gefahr drohen sollte. Es brauchen also vom Schauspieler die beiden letzten Substantiva nicht wieder betont zu werden. Auch der Möglichkeiten hat der König mehrere erwogen, die sich in der Zukunft ereignen können. Wozu also „jeden Fall“ rhetorisch wichtig nehmen! Das Bedeutsame des Zitats liegt einzig darin, dass Alfons sein Königswort verpfändet; das allein unterscheidet diesen Satz von allen vorangegangenen. Und Kainz hebt denn einzig „Wort“ auf den Schild mit dem hellsten Klange seiner Stimme. Aber er weist damit auch auf die nächsten Akte hin; sein Zorn gegen die Mörder Rahels

stammt zum Teil aus der Scham über das nicht eingelöste Versprechen, das er den Schwestern gegeben. Andere Darsteller können sich aber in der Betonung nicht genugtun: da erscheinen „jeden", „Wort", „Schirm", „Schutz" als gleichberechtigt. Man mache sich nur klar, wie ein solches Übermass der Betonungen auf den Zuhörer wirken muss. Erstens bekommt er Nebensächliches und Hauptsächliches ununterschieden aufgetischt, und zweitens wird sein Ohr viel eher müde, wenn zehntausend laute Silben daran trommeln, als wenn es nur zweitausend sind.

Wie hat es geschehen können, dass diese Art des Vortrags, die in der Theorie längst erkannt war, auf Kainz hat warten müssen? Die Schauspieler vor ihm hatten eben zum grossen Teil die Auffassung, sich selbst zum Besten zu geben und nicht in erster Linie den Dichter. Ihr wohlklingendes Organ verleitete sie leicht, es immer und immer in den schmelzendsten Tönen hören zu lassen. Sie wiegten sich also, vor allem innerhalb der Versdramen, im Rhythmus der Sprache und in den vollen schönen Vokalen, ob die nun

einem wichtigen Worte oder einem unwichtigen angehörten. Und das Publikum liess sich so gern von den gleichmässig skandierten Jamben einsingen, ohne viel nach dem Sinne zu fragen. Kainz war aber kühn genug, den allzubehaglichen Teil der Zuhörer zu missachten und nur für die feinen Geister, vielleicht gar für sich selbst zu spielen. Die Natur hatte ihm obendrein einen Mund gegeben, der so wundersam beweglich war, dass die vielen unbetonten oder auf den gleichen Nebenton gestimmten Silben nicht ineinander verschwammen. Und er glitt oft mit Windeseile über halbe Sätze hinweg. Anderes trat dazu: sein biegsames, in der Höhe schier grenzloses Organ vermochte in einem Worte wie in einer Summe die Kraft zu sammeln, die andere auf etwa vier Wortaddenden verteilten. Dann auch eignete ihm der Spürsinn, das Bedeutsame vom Unbedeutenden zu unterscheiden, ob das nun innerhalb eines Satzes, einer Szene oder eines Stückes war. Für den Satz, die Szene und das Stück fand er die grosse Wellenlinie, auf der er sich wie spielend bewegte.

Das klingt nach wenigem und ist doch Alles in der grossen Kunst und in der Redekunst insbesondere. Der Laie nehme nur einmal ernstlich Schillersche Verse vor, die sich nach allgemeiner Ansicht fast von selber sprechen, und versuche zu unterstreichen, was nach seiner Meinung das Wichtigste in jedem Satze ist, also das, was ich oben Telegrammwort nannte. Der Schweiss bricht ihm bei der Arbeit gar bald aus, und wohl oder übel entschliesst er sich gewöhnlich, lieber dreimal den Ton zu heben als einmal, um ja keine Perle unbeglänzt zu lassen. Und er tut damit in der Regel des Guten zu viel, weil sein Augenmerk nur auf den einzelnen Satz und die einzelne Schönheit gerichtet ist und nicht auf das Ganze. Schiller selbst war nicht nur ein schlechter Vorleser, sondern auch einer von diesen schlechten „Unterstreichern". Unsre Gläubigkeit ihm gegenüber muss Halt machen vor seinen rhetorischen Anmerkungen. Da hat im 9. Auftritt des 4. Aufzugs die Mutter der „feindlichen Brüder" zu sagen:

Und auf der Stelle, wo ein Mord geschah,
Kann sich ein Tempel reinigend erheben.

Dem Hörer wird sofort klar, was gemeint ist, wenn „Mord“ und „Tempel“ als Gegensätze hervorgehoben werden. Der Dichter aber hat ein bisschen geschulmeistert, denn er liess die dritte Silbe des ersten Verses gesperrt drucken, also

Und auf der Stelle, wo ein Mord geschah,
Kann sich ein Tempel reinigend erheben.

Wollte ihm die Darstellerin sklavisch folgen, so müsste sie „der“, „Mord“ und „Tempel“ betonen, und wahrscheinlich würde sie es sich nicht versagen, auch noch „reinigend“ und „erheben“ gleichwertig hinauszuschreien, vielleicht sogar eine bezeichnende Geste für den aufsteigenden Tempel hinzuzufügen. Damit wird aber Auge und Ohr des Zuschauers von der Hauptsache zur Nebensache hingelenkt. Solcher Übertreibungen, die künstlerisch gesprochen Fälschungen sind, machen sich heute noch die sogenannten „gebildeten“ Darsteller schuldig, deren „Bildung“ nur im Klügeln liegt. Wenn es Kainzens Prinzip ist, so wenig Worte zu betonen wie irgend möglich, so betonen sie möglichst viele. Es ist, als wollten sie mit ihrem Schweisse prahlen. Sie ver-

schweigen nicht die kleinste Entdeckung, die sie mühselig im Werke des Dichters gemacht, ob sie nun von Belang ist oder nicht. Haben sie von der Liebe, der Seligkeit, dem Himmel zu reden, so müssen sie mit der rechten Hand ans Herz greifen und die Blicke ekstatisch nach oben richten. Mir sind da die anderen Schauspieler fast angenehmer, die unbekümmert um den Sinn der Rede und fröhlich vom Rhythmus getragen den König Karl VII. schwärmen lassen (ich zitiere eine Leipziger Aufführung):

> Drum soll der Sänger mit dem König gehen,
> Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.

Von Kindheit an hat Kainz die Bildung seines Geistes gefördert und, auch als er der Schule den Rücken wandte, nach einem Stundenplane gelebt, in dem die Wissenschaften den vornehmsten Platz einnahmen. Aber sein Wissen ist wie sein Können ihm ein Selbstverständliches und kein Idol, vor dem er kniet. Wenn er während der Einstudierung eines Dramas Quellen durchforscht, so hat er weniger seine Rolle als das Stück im Auge; es interessiert ihn zu erfahren, wie



W. Höffert, Berlin phot.

KAINZ als König in der Jüdin von Toledo

es zur Zeit des „Armen Heinrichs“ im Lande des Koran und auf deutschem Boden aussah; doch seine Darstellung bleibt von diesem Studium unberührt, es sei denn, dass er für sein Kostüm irgend eine historische Genauigkeit beisteuert. Und wenn wir uns seine faszinierende Wirkung auf das Publikum erklären wollen, dürfen wir nicht an erster Stelle die geistige Seite seiner Persönlichkeit nennen; denn die ist nur dem Kenner auffindbar. Es ist vielmehr seine durch Grazie gebändigte Leidenschaftlichkeit, es ist der Zauber seiner melodischen Stimme, die ihn zum umjubelten Liebling der Menge machen. Mit dem Verstand hat noch kein Schauspieler Beifallsstürme erregt, wie sie etwa nach dem vierten Akte der „Jüdin von Toledo“ toben, wo immer Kainz den König spielt! Er „singt“ wohl auch beim Sprechen, aber ich möchte ihm daraus keinen Vorwurf bereiten, so wenig ich seinen Nachahmern im „Singen“ gewogen bin. Er ist in den überlebensgrossen Charakteren, die er zumeist verkörpert, von unserem Erdball losgelöst; er schmückt sie nicht wie ein kleiner Chargenspieler mit

naturalistischen Zufälligkeiten aus, welche die ganze Rolle ins gemeine Leben herunterziehen; er ist nur der Diener des Dichters und noch inniger der Diener der eigenen Phantasie, die den Dichter in sich nachgebiert. Phantasieen aber sind flügelbegabte Vögel, die in Höhenluft leben. So ist die Musik seines Vortrags, die gewiss nicht im niederen Sinne natürlich ist, eine notwendige Folge seines phantasiegemässen Schaffens und vielleicht ein Korrelat für die verstandesgemässe Mitarbeit. Unsere „gebildeten“ oder „verständigen“ Schauspieler entbehren eben dieses Korrelats und werden nüchtern.

Er hört die Kunst seines Vortrags nicht gern rühmen und sieht sie selbst als eine Gabe an, die ihm ohne Mühe und Nachdenken in den Schoss gefallen ist. Gewiss ist auch die Kraft der Instinkte in ihm gross, gewiss hat er sich bis heute eine Naivität erhalten, die seine Freunde bei hundert Gelegenheiten entzückt. Und als er vor mehr als zwanzig Jahren in Berlin den Schillerschen Carlos schuf — wenn man die damaligen Berichte liest, darf man das stolze Wort

schon brauchen — quälte ihn vor und während der Erstaufführung nur die eine naive Unsicherheit, dass man ihn einen Krastel-Kopisten heissen könnte. Und dieser Carlos stand tags darauf und steht für immer als seine allerpersönlichste Tat in der Theatergeschichte verzeichnet! So war in Wien ein Jahr vorher für Bernhard Baumeister der „Richter von Zalamea" von unauslöschbarer Bedeutung. Weder von ihm noch von Kainz hatten sich die Leiter dieser beiden Aufführungen dessen versehen, was die beiden Abende an Ruhm eintrugen. Trotz solcher Unbewusstheit will es mir aber scheinen, als müsse eine Zeit gewesen sein, wo Kainz recht bewusste Arbeit an seine Sprechkunst gesetzt habe. Wie er das geschickte Florettieren bei einigen Fechtmeistern geübt, wie er nicht über Nacht zum guten Photographen geworden, so wird er auch nach und nach erst seine Mundmuskeln geknetet haben, bis sie aufs Wort gehorchten. Vielleicht war es nach seinem Gastspiel in Liebenstein vor dem Meininger Hofe im Jahre 1877. Da riet ihm nämlich sein Mitgast Gustav Kober,

mehr Wert als bis dahin auf die Aussprache zu legen. Möglich, dass Kainz schon damals besser prononcierte als der freundliche Kollege und dass der Rat also auf einem Missverständnisse beruhte; sicher aber, dass Kainz wirklich in sich ging und der Aussprache fleissige Sorgfalt widmete. Er hatte ja vorher in Leipzig zu seinem Schmerze erfahren müssen, dass er mit seinem Figürchen und seinem Gesicht dem Publikum nicht das Spiegelbild des Heldenhaften und Schönen vortäuschen konnte. Und in mancher verzweiflungsvollen Stunde mag er seinem Leibe geflucht und nach Abhilfe gesucht haben. Jetzt wies ihn jemand auf etwas hin, das durch Energie gewiss zu vervollkommnen war; und Kainz machte sich über die Sprechkunst her. Das liegt heute freilich so weit zurück, dass er sich seiner Mühen nicht mehr entsinnt.

Ich greife, um die Eigenart seines Sprechens deutlicher zu machen, einen Satz aus der Rolle des „Prinzen von Homburg“ heraus:

„Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms,
Hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte,

Als ob sie einen Helden krönen wollte.
Ich streck', in unaussprechlicher Bewegung,
Die Hände streck' ich aus, ihn zu ergreifen:
Zu Füssen will ich vor ihr niedersinken,
Doch wie der Duft, der über Täler schwebt,
Vor eines Windes frischem Hauch zerstiebt,
Weicht mir die Schar, die Ramp' ersteigend, aus;
Die Rampe dehnt sich, da ich sie betrete,
Endlos, bis an das Tor des Himmels aus,
Ich greife rechts, ich greife links umher,
Der Teuren einen ängstlich zu erhaschen;
Umsonst! des Schlosses Tor geht plötzlich auf;
Ein Blitz, der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie,
Das Tor fügt rasselnd wieder sich zusammen:
Nur einen Handschuh, heftig, im Verfolgen,
Streif ich der süssen Traumgestalt vom Arm:
Und einen Handschuh, ihr allmächt'gen Götter,
Da ich erwache, halt' ich in der Hand!"

Kainz braucht dazu etwa 35 Sekunden, der Durchschnittsschauspieler die doppelte Zeit. Der Grund für diesen Unterschied liegt natürlich nicht in der Gelenkigkeit der Zunge, sondern in der künstlerischen Anschauung.

Was will der Prinz? Dem Freunde die wundersame Erwerbung des Handschuhs erzählen. Er wird also suchen, so schnell wie möglich an diesen Punkt zu gelangen.

Alles bis auf die letzten vier, ja die letzten zwei Verse ist also Vorbereitung. Und so hören wir's auch aus Kainzens Munde. Ohne dass uns ein einziges von den Bildern entgeht, malt er sie doch nur gespensterhaft hin, traumähnlich, wie sie sich dem Nachtwandelnden dargestellt haben: Natalie, die den Kranz hochhält, sich selbst, der ihr zu Füssen sinken will, die Schar der Freunde, die zurückweichen und nach denen er greift, das sich öffnende Tor, aus dem Licht hervorströmt, das sich schliessende, — und das Ergreifen des Handschuhs. Dann erst löst sich lauter Jubel aus seiner Brust los: denn den Handschuh des vermeintlichen Traums, er hält ihn leibhaftig in der Hand! Komma, Kolon, Semikolon und Punkt sind fleissig vom Dichter verwendet worden; in Kainzens Vortrage aber ist ausser vor der vorletzten Zeile kein Einschnitt zu merken. Er lässt den Ton beim Punkt nicht schulmässig sinken und hebt ihn beim Komma nicht auffällig, seine musikalisch reizvolle Rede gleicht einer wohltuenden, ununterbrochenen, aufsteigenden leichtgewellten Linie.

Die übrigen Prinzendarsteller, soweit sie Kainz nicht beeinflusst hat, ruhen aber auf jedem Bilde behaglich aus. Der Schmuck der Schilderung erscheint ihnen gleichwichtig wie die Schilderung selbst, ja sogar nicht unwichtiger als ihr Höhepunkt, ihr Ziel! Dass die Zuschauer die beschriebene Szene in Wirklichkeit bereits gesehen haben, vergessen sie; sie tun, als brächten sie lauter neue Momente in den Gang der Handlung. So kommt es, dass sie am Schlusse den Kontrast zwischen Traum und Wirklichkeit nicht bedeutsamer herausbringen als etwa das Gleichnis: „gleich einem Genius des Ruhms“. Ihrer Deklamation, die bei jedem Komma Halt macht, sich immer auf eintöniger Höhe ergeht, entspricht in der Zeichnung eine fast gerade horizontale Linie, die da und dort Lücken — tote Punkte — aufweist. Und wo Kainz mit einer flüchtigen Handbewegung die Stellung Nataliens, seine eigne nur andeutet, führen die andern Darsteller sie vollständig aus. Sie haben die Arme schon viermal über den Kopf gehoben und viermal gesenkt, wo Kainz die erste ener-

gische Geste macht, indem er die Hand mit dem Handschuh jubelnd und triumphierend nach oben reisst.

So schafft er im kleinen, so schafft er — ich deutete das schon an — im grossen. Er gibt sich nie in den ersten Akten aus, die meist der Exposition und dem Anbahnen der ungewöhnlichen Schicksalswege dienen. Alle hohe Kraft spart er für die Szene, für den Satz auf, in denen das Stück gipfelt. Ich habe noch heute seinen Aufschrei im Ohre: „Das ist nicht wahr!“ wenn Lerma den Posa verdächtigt. Wer vor ihm hat auf diesen kurzen Auftritt überhaupt Gewicht gelegt? Und doch kann man ihn die Mitte des Dramas nennen, wenigstens soweit es „Don Carlos“ heisst. Von hier aus geht das Leben des Infanten abwärts. — Sein König Alfons präludiert eigentlich bis zum Schluss des dritten Aktes. Das Verhältnis zu Rahel ist ihm wirklich nur Episode und hat mit seinem inneren Menschen, seinem sittlichen Empfinden nichts zu tun, ist nur ein äusserlich geschlossenes Band und also das Gegenstück zu einer gleich äusserlich geschlossenen



KAINZ als Tartuffe

Ehe mit der kühlen Engländerin. Er erwacht überhaupt erst, kommt erst zu sich selbst, als der König in ihm beleidigt wird durch Manriquez' selbstherrliche Einberufung der Stände. Da aber flammt auch gleich die heisseste Leidenschaft auf: ein heldenhafter Rächer steht vor uns, dem die Klarheit des Geistes nicht fehlt und nicht das Gefühl für die Erhabenheit seiner Stellung im Reiche. — In der „Versunkenen Glocke“ schmilzt sein Glockengiesser zum Tempelschwärmer zusammen und steigt deshalb nur im dritten Aufzuge in eine Sphäre auf, die wir bewundernd anschauen. Alle die reizenden Kleinigkeiten der Rolle in den vorhergehenden und die Phantastereien der Schlussszenen reizen ihn weniger; so lässt er sie ungebührlich tief fallen. — Cyrano von Bergerac, den er freilich durchgehends mit entzückender Frische und fröhlicher Hingabe spielt, wächst auch erst da über unsere Masse hinaus, wo der geistreiche Gascogner zum bedeutenden Menschen wird. Aus der Tiefe des Menschheitsgemütes holt er die Töne, die das Leben als einen unendlichen sieg-

losen Kampf mit der Dummheit und der Lüge empfinden, holt er die Tränen über das Glück, das an ihm immer vorübergegangen ist.

Es wäre ganz töricht, jeden Charakter des Kainzschen Répertoires auf seinen höchsten Punkt hin zu prüfen, denn schon der kurze Versuch, den ich eben gemacht, hat genug des Erzwungenen an sich. Weder ist Kainz so arm, dass er immer nur eine Szene mit fortreissender Kraft durchlodern kann, noch auch legt er die dramatischen Dichter in solch ein Prokrustesbett. Ich wollte nur andeuten, wie er mit unerhörter Schärfe des Geistes und mit dem feinsten Instinkt die Hauptgedanken der Dramatiker auszufinden und zu beleuchten vermag. Es sei mir gestattet, an einer Rolle noch zu zeigen, dass er auch nie eigenmächtig vorgeht, wo es sich um grosse Aufgaben handelt, dass er nie auf Gebiete abirrt, die von andern Bühnenkünstlern so gern betreten werden, ins Land der Effekte, der Mätzchen, des Virtuosentums. Ich habe das folgende Romeoporträt im Shakespeare-Jahrbuch für das Jahr 1904 ver-

öffentlicht. Es ist ein Referat jenseits von Lob und Tadel und hat den Vorzug, echt zu sein. Lichtenberg und andere Schriftsteller haben des öftern ihre Theatereindrücke im einzelnen aufgezeichnet und damit Ruhm geerntet bei allen, denen diese Theatereindrücke nicht vergönnt gewesen sind; also bei den Nachgeborenen besonders. Ich bin aber überzeugt, dass Garrick selbst bei mancher Bewegung, manchem Tone ganz andre Motive gehabt hat, als Lichtenberg ihm unterschiebt. Es ist rein unmöglich, vom Parkett aus einen schauspielerischen Moment, der vielleicht zwei Sekunden dauert, so genau in allen Einzelheiten aufzufassen, dass man ihn nach Schluss der Vorstellung umständlich beschreiben kann. In der Regel tut die Phantasie des Schreibenden dann dies und das hinzu, in gutem Glauben. Kainz hat es oft erfahren, dass in seine Leistungen Absichten hineingeheimnisst wurden, von denen er sich nie hatte träumen lassen. Das zufällige Herunterfallen des Mantels, ein Zupfen an der verrutschten Perücke wird in eine psychologische Feinheit oder Un-

gehörigkeit umgedeutet. Er erzählte mir, dass er sich nach der Lektüre von Kritiken stets unfrei fühle, dass er in der zweiten und in den späteren Vorstellungen oft unwillkürlich Halt machen müsse vor Stellen, die von der Kritik mit ganz besonderer Liebe oder besonderem Hasse bedacht worden waren. Der Romeo, den ich hier skizziere, hält sich von schriftstellerischen Auffassungen fern, er ist vom Schauspieler aus gesehen.

I, 1. Die knabenhafte Gestalt eines vornehmen Italieners schleppt sich müde über eine schmale, gewölbte Holzbrücke Veronas. Man hat Musse, ihn zu betrachten. In die Farbe der Liebe ist er gekleidet: lose anliegende dunkelrote Beinlinge, die sich an den Knien zu fröhlicher ausgeputzten Puffen erweitern; die Brust deckt bis nahe an die Hüften eine kurze Jacke, unter der ein bauschiges, weissseidnes Hemd am Halse, am Gürtel und den Ärmeln vorschaut; darüber fällt die rotsamtene „Klappe“ in schönen, weichen Falten, sie wird durch einen breiten goldverzierten Leibriemen zusammengehalten, an dem Degen und Dolch als scheinbar recht

überflüssige Wehr hängen; ein stoffreicher Mantel mit vielen Zipfeln und Zacken ist über die linke Schulter gelegt und unter der rechten durchgezogen; die Stirn wird von dem tief herabgezogenen Barett fast verborgen, als solle durch diesen schmalen Schirm das Tageslicht abgewehrt werden. Volles schwarzes Haar umrahmt das bleiche, feine junge Gesicht und ist unterhalb der Ohren zu einem dicken Kranze aufgekämmt. Die Wangen sehen müde aus, die Augen übernächtig; die ganze Haltung des jungen Montague sticht wie von den leuchtenden Farben des Gewandes auch seltsam ab von dem lebhaften Treiben der Stadt, durch die er schlendert, den Blick zu Boden gesenkt. Lange vor Morgengrauen hat er sich aufs Feld hinausgestohlen, nun scheucht ihn die aufdringliche Sonne ins Haus, wo er die Fenster verhängen und einsam bleiben wird. Ein Sonderling bei all seiner Jugend. Er „lebt, nur weil er liebt“. Und das ist in der Tat ein wahres Bekenntnis: wir sehen ihn später mit Julien in den Tod gehen. Fürs erste freilich bildet er sich bloss ein zu lieben,

es ist ein affektiertes Liebesgehaben, das er an den Tag legt. Sein Wesen verlangt gebieterisch nach einem Gegenstand, den er lieben kann, und so wählt er die Erste, die Beste unter Veronas Schönen aus. Er philosophiert sich nun in eine Empfindung hinein, die er nicht hat. Es ist eine Parodie der Liebe mit leeren Übertreibungen und Silbenstechereien. Er jongliert mit blassen Gedanken über ein glutvolles Wort. Er tut gleichgültig gegen die Welt, er vernachlässigt Eltern und Freunde, seine Kräfte scheinen gelähmt zu sein; er merkt nicht auf die Stunden und nicht auf den blutigen Streit, der ganz Verona aufrührt. Er fühlt sich krank und er ist es, denn die säuselnde schmachtende Liebe ohne Gegenliebe, die nur mit scheu aufgeschlagenen Augen anbetet, ist seiner Natur ungemäss. Eintönig und mühselig von Benvolio abgepresst, kommt karge Rede von seinen Lippen; Fragen stellt er kaum und mag auch keine Antwort; und als er dann in schwärmerischer Wehmut sein Geheimnis gesteht, findet er, der nachher um Juliens willen rast und tobt, keinen Laut

der Verzweiflung, des lösenden Schmerzes. Er redet sich ein, mit dem Leben abgeschlossen zu haben und der ewigen Freudlosigkeit ohne Hoffnung entgegenzudämmern. Kainz hält die Unechtheit, die Oberflächlichkeit der Rosalindenliebe so sicher fest, dass etwa bei den Zeilen:

> Ein schönres Weib als sie? Seit Welten stehn,
> Hat die allseh'nde Sonn' es nicht gesehn.

im Publikum ein Lächeln erweckt wird; man fühlt schon die kindliche Verirrung, die sich in Bälde erweist.

I, 5. Die alle Sinnenfreude abweisende Stimmung hält noch beim Betreten des Festsaals der Capulets an. Mit Gewalt zerren ihn die Freunde, die ihn aufmuntern und heilen wollen, über die Bühne, während der Hausherr sie begrüsst. Und nun verzichtet der Künstler auf das gangbare Mätzchen mit der Rose. Gewöhnlich lässt Julia in dem Augenblicke, da Romeo eintritt, eine Rose fallen, die er galant aufhebt und ihr zurückreicht. Dabei blicken sich beide in die Augen und bezeichnen so dem Publikum den Beginn ihrer Liebe. Sie verlegen die entscheidende

Begegnung demnach auf die Szene, ganz gegen Shakespeares Absicht, der ein Feind solcher Pantomimen war und höchst feinsinnig den undarstellbaren Moment des Sichverliebens hinter der Kulisse annimmt. Auch eine Äusserlichkeit spricht hier gegen die meisten Romeodarsteller: sie treten ja maskiert in den Saal, Julia kann also die Züge des galanten Ankömmlings gar nicht erkennen! Im späteren Zwiegespräch, das in einer Ecke statthat, streift Romeo natürlich die Vermummung ab. Kainz folgt der Bescheidenheit des Dichters und geht erst noch, ein gelangweilter Rosalindenliebhaber, durch den Saal, ohne Julien zu erblicken. Dann stürzt er plötzlich aus den hinteren Gemächern heraus und ist mit einem Schlage verwandelt. Ein Jubel jagt durch seine Stimme, seine Glieder. Die schlaffen Bewegungen sind wie durch Zauber energisch geworden; wie eine Gerte biegt und streckt er sich. Er hat sein wahres Liebesziel gefunden und lebt nun wirklich, weil er liebt. Jedes Bild, das er braucht, strotzt von Kraft und Anschaulichkeit, und kräftig und an-



J. O. Lundt, Berlin phot.

KAINZ als Rudorff im Rosenmontag

schaulich bringt er es auch zum Ausdruck. Selbst da er erfährt, sie sei eine Tochter seines Feindes, erfasst ihn nicht bängliches Zagen, sondern eine jubelnde Opferfreude:

Mein Leben ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Mercutio und Benvolio mahnen ihn ans Weggehen; er fügt sich höchst unwillig und war doch vor kurzem kaum zu bewegen, das Fest zu besuchen! Sie nehmen ihn unter die Arme, er ist wie an den Ort gebannt und wendet die Augen noch einmal sehnsüchtig nach dem Saale zurück, als könne er einen letzten verheissenden Blick Juliens auffangen. Rosalinde ist aus seinem Gedächtnis gelöscht, er ist gesundet.

II, 2. Er sucht das Fenster Juliens und hebt sich, da er's gefunden, auf die Fussspitzen, um ihren Schatten hinter dem erleuchteten Glase zu sehen. Wachen will er hier unten über ihren Schlaf, den Atem trinken, der um ihr Haus weht. Da tritt sie auf den Balkon — er ist seines Glückes kaum mächtig, und eine einzige süsse Melodie fliesst in zartem, wonnevollem Piano aus seinem erblühten Munde; sie steigert sich zu glühender,

berauschender Cantilene, sie wächst auch im Tempo an zu schnelleren Flügen, bis Juliens „Weh mir“ ihn unterbricht. Er lauscht, und da sie wieder verstummt, schwärmt er bilderreich weiter. Als ob sie schon sein wäre, als ob er mit ihr nach Wunsche schalten dürfte, versetzt er sie als Sonne, als Stern, als Flügelbote an den Himmel, über die Wolken und erquickt sich dort an ihrer Schöne. Nun hört er gar seinen Namen nennen und jauchzt mit unterdrücktem Schrei auf. Ohne seinen Horcherplatz zu verlassen, ohne seinen schier durchgehenden Wünschen die Zügel schiessen zu lassen, saugt er den Liebesschmerz Juliens ein wie eine süsse Himmelsspeise; ein paar Zwischenrufe der Verzückung stösst er aus, bis er endlich nicht länger an sich halten kann: „Ich nehme dich beim Wort.“ Niemals, auch an den leidenschaftlichsten Stellen nicht, durchbricht ein lauter Tageston ihre zauberhafte mondliche Heimlichkeit. Und doch sind alle Tiefen in dem liebehungrigen und liebestarken Jüngling aufgerührt. Fast zitternd steht er noch immer zu Füssen des Balkons, und nun fragt sie, ob seine Liebe ehr-

bare Vermählung wünsche: da schlagen die Glückeswogen über ihm zusammen, er wirft mitten in ihren Satz ein „Ja“ ein, das Shakespeare nicht aufgezeichnet, dem er keinen halben Jambus zugewiesen hat und das dennoch mitten aus der Dichtung herausgeboren ist. — — Nach „tausend gute Nacht“ entfernt er sich, springt aber gleich darauf ihrem Anruf folgend zurück und am Balkon empor wie ein übermütiger Knabe, der vom Baume eine zu hoch hängende reife Frucht stehlen will. Er sucht dabei ihre Hand zu fassen, gleitet aber ab, findet dann einen festen Stützpunkt für seinen Fuss, hält sich mit der einen Hand am Geländer an, zieht mit der andern ihre Finger küssend an den Mund und schwebt so zwischen Himmel und Erde in taumelnder Erregung. Und wenn jetzt Julia von dem tändelnden Mädchen spricht, das sein Vögelchen am seidenen Faden entschlüpfen lässt und wieder an sich zieht, so verwirklicht er das Bild, indem er ihren Schleier, der herabhängt, erhascht und herzt, ihn endlich als Liebespfand an sich reisst und mit sich nimmt.

II, 6. Den Gipfel des Glückes erreicht Romeo in der knappen Szene bei Lorenzo, kurz vor der Trauung. Der Franziskaner versucht durch gute Lehren und mit allem Bedacht die überschäumende Leidenschaft zu glätten, aber Romeo hört nur mit halbem Ohre zu, strahlt von innerem Jubel, lächelt bald ihn an, bald in sich hinein, und jeden zweiten Augenblick schaut er nach der Richtung, aus der die Geliebte zur hochzeitlichen Handlung erscheinen muss. Ein langgezogener plötzlicher Schrei — in die Rede des Paters hinein — dann stürzt er fort, ihr entgegen. Man sieht die Liebenden kurz darauf zusammen auftreten, eng aneinander gedrückt, Brust an Brust, Mund an Mund, die Arme schier in eins verschränkt: so schleift Romeo die junge Braut zu dem Alten. Vor Romeos Jauchzen, kommt Lorenzo kaum dazu ihr Gutenabend zu wünschen; Julia endlich begrüsst den Alten, nachdem sie sich losgemacht, aber schon wieder schliesst ihr Romeo den Mund, so dass Lorenzo humoristisch konstatieren kann: „Für mich und sich dankt Romeo.“ Als dann Julia ihre

fünf herrlichen Verse spricht, gibt Romeo sie noch einmal frei, tritt zurück und neben den Pater, den er glückselig mit ausgestreckten Armen auf der Geliebten Schönheit hinweist; und gleich darauf bedankt er sich für ihr Geständnis durch eine neue Umarmung. Alle Sinnlichkeit in dieser Glückesszene ist vom Künstler in Schönheit und Grazie aufgelöst. Lorenzo wendet sich seiner Zelle zu, um die heilige Handlung vorzubereiten, hört hinter seinem Rücken erneutes lautes Kosen, dreht sich schnell um und wird durch das Bild der Enganeinandergeschmiegten von der Angst gepackt, dass die beiden in der nächsten Minute ohne den kirchlichen Segen Mann und Frau werden möchten, wenn er sie allein liesse. Da trennt er sie mit seinen Armen und droht: „Ich leide nicht, dass ihr allein mir bleibt.“ Sie lachen laut auf und stürzen, ihn fast überrennend, zum Altare.

V, 1. Ein Held steht vor uns — wir kannten bisher nur den Knaben und den Liebhaber. Zwar ist er verbannt, fern von der Geliebten, aber das genossene Glück und die inneren Verheissungen lassen ihn

das Geschick mit Würde tragen. Er hofft und ist fröhlich. Einem günstigen Traume vertraut er. Da sieht er Balthasar kommen, von dem er Botschaft erwartet, läuft ihm entgegen, zieht ihn auf die Bühne und bestürmt ihn: „Sag, wie steht's? — —" In heftigster Geschwindigkeit richtet er eine ganze Reihe von Fragen an ihn; plötzlich entdeckt er den Kummer auf dem Gesichte des schweigsamen Knaben, spricht nun von Wort zu Wort langsamer, leiser, unsicherer, ängstlich-erwartungsvoll, trinkt dann gierig die furchtbare, niederschmetternde Antwort, dass Julia tot sei, schreit auf und bricht zusammen. Auf eine Bank ist er hingesunken in langem, stummem Schmerze, den Kopf in beide Hände vergraben. Es entsteht eine schreckensvolle Pause. Dann lösen sich die Hände langsam vom Gesicht und streichen das wirre Haar zurück, wie um die Augen frei zu machen; er hebt den Blick zum Himmel ohne sentimentale Kümmernis, mit festem Entschluss, anklägerisch, richtet sich in die Höhe und — mit einer mächtigen Geste — durchstreicht in der Luft den Schicksalssatz, den

eine höhere Macht für ihn aufgeschrieben. „Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!“ Er, der im Beginne seines Glückes der Worte so viele fand, die ihm alle nicht auszureichen schienen, um seine Seligkeit zu schildern; der in Lorenzos Zelle, als er seine Verbannung erfährt, in ebenso umfänglichen Vorwürfen die Tröstungen des Alten abweist, — hier fasst er seinen ungeheuren Schmerz und seine Todesbereitschaft zugleich in diese einzige Zeile! Aber mit welcher Eindringlichkeit spricht er sie auch! Wie ein Feldherr steht er da, der mitten im Pulverdampf strikte Befehle gibt. Er strebt der letzten ewigen Vereinigung mit Julien zu und verschafft sich Gift. Die Szene mit dem Apotheker wirkt monumental dadurch, dass Kainz hier mit aller Schärfe die Gegensätze hervorkehrt. Dort der hungernde Greis, der am Leben hängt, hier der jugendliche Sieger über Leben und Schicksal. Bei den Worten: „Bist du so nackt und bloss . . . und scheust den Tod?“ tritt Romeo kopfschüttelnd zurück, misst das elende, ausgemergelte Menschengerippe von oben bis unten und gewinnt

daraus eine geradezu fröhlich-lachende Todeswilligkeit! — So trinkt er das Gift denn auch (V, 3) mit offenen Augen und königlicher Gebärde aus; die Hälfte des Fläschchens dem Tode, den Rest der Geliebten zubringend.

Wir lieben diesen Romeo, der bei Kainz nicht nur ein angenehmer junger Bursche ist, sondern der Typus des mit ganzer Seele Liebenden. Aber wir lieben ihn auch als Individualität. Er gibt nicht nur die Liebe, er gibt ein Stück italienischer Kultur jener Zeit. Leutselig den gemeinen Leuten, ritterlich dem Gegner, freundschaftlich den Genossen gegenüber und wohl zu Scherzen aufgelegt; der Abkömmling eines alten Bürgergeschlechtes, das sich zur Aristokratie hinauf entwickelt hat.

Man kann Kainz nicht heftiger unrecht tun, als wenn man von seinen seltsamen Auffassungen spricht. Dass er den Romeo so spielt und nicht wie andere, dass sein Hamlet eigenartig ist, das führe niemand auf eine blosse Laune des Darstellers zurück; als trete er mit dem festen Vorsatze an das Studium, um überall dort einunddreissig zu sagen, wo



Adolf Bernhard, Klosterneuburg, phot.

die ganze Welt dreissig sagt. Er geht überhaupt nicht zur Rolle hin, er lässt die Rolle zu sich kommen. Und um sich mit ihr zu vereinigen, benutzt er die Proben, auf denen ihm die schönsten Darstellungsgedanken wie Improvisationen einfallen. Ergibt sich dann bei der Aufführung, dass seiner Leistung keine Spur der Überlieferung anhaftet, dass sie dabei durchaus echt, ungekünstelt und erschöpfend wirkt, so verwundert es ihn höchstens, wie es möglich gewesen sei, die Gestalt früher falsch anzupacken. Er ist einer unsrer sichersten „Lerner“ und braucht die Hilfe des Souffleurs fast nie; aber man stelle sich nicht vor, dass er stets schon auf der ersten Probe des Textes mächtig ist. Bei der Einstudierung der „Versunkenen Glocke“ und des „Armen Heinrichs“, für die er sich besonders einsetzte, hatte er freilich die Memorierarbeit schon vorher erledigt, im allgemeinen aber lässt er sich von der Probe Beihilfe leisten, die Rolle wörtlich zu beherrschen. Daheim nimmt er immer nur einen Akt auf einmal vor, prägt ihn mit Eifer seinem Gedächtnisse ein und verspürt

dabei keine grosse Freude; er hat höchstens den einen Wunsch, es möchten anstatt der fünfzehn Bogen nur fünf zu bewältigen sein. Die Bühne erst regt ihn wieder zur Lust an. Da schöpft er aus Gesprächen mit dem Spielleiter und den Partnern, ja sogar aus den Dekorationen, der Beleuchtung und den Kostümen seine Darstellungsgedanken. Eine Treppe, die der Theatermaler anbringt und die der Schauspieler beim häuslichen Rollenstudium noch gar nicht vermuten konnte, veranlasst ihn nun zu einer besonders eindrucksvollen bildhaften Stellung. Das zufällige Dämmerlicht am Probenvormittag gibt ihm die Idee ein, jene Szene abends in ein ähnliches künstliches Dämmerlicht zu tauchen. Ein unwillkürliches Abwenden der Liebhaberin inspiriert ihn zu einem stummen Spiel, das wie eine Offenbarung auf den Zuschauer wirkt.

So sehen wir Zufälligkeiten wie ins gemeine Leben auch ins künstlerische hinüberwirken. Und weil Kainz die Bedeutung des Zufalls erfahren und erkannt hat, weil er sich oft von seinen Tücken abhängig fühlt, mag er es nicht leiden, wenn hohe Worte über

ihn gewagt werden. Er nennt sich den Diener des Dichters, des Kunstwerks und ist glücklich, das Glied einer vortrefflichen Gesamtaufführung sein zu können. Uns aber reizt es nicht nur, selbst gegen seinen Willen seine künstlerischen Schöpfungen aus dem Rahmen der Vorstellung herauszuheben, sondern auch seinem Werdegange nachzuforschen, der wie jeder andere von bösen und guten Geistern begleitet wurde.

Kainz gehört der Bühne durch einunddreissig Winter an und ist doch erst sechsundvierzig Jahre alt. Vielleicht hat er öfter gespielt, als je einer seiner älteren grossen Kollegen, denn wo er immer stand, beherrschte er das Répertoire. Besonders die lange Zeit seines Berliner Wirkens — von 1883 bis 1899 — weiss zu erzählen, wie er in den Mittelpunkt gerückt war und fast Abend für Abend vor die Rampe trat. Da mochte es denn geschehen, dass sein Carlos dann und wann der Frische entbehrte, die man früher so laut gerühmt hatte. Wenn ein Künstler gezwungen wird, sich in einer

Spielzeit hundertmal zu wiederholen, schleicht sich leicht ein bisschen leidenschaftslose Handwerkerei ein.

Wer Kainzens Weg während der verflossenen zwei Jahrzehnte mit flüchtigem Blicke zurückverfolgt und wer sich zugleich klar ist, dass dem Künstler in den nächsten zwei Jahrzehnten noch ein überreich blühendes Arbeitsfeld offen steht, der wird ihn zu den ganz Glücklichen zählen müssen. Ich vermag das nicht. Zwar seine Zukunft erscheint mir goldig genug, aber hinter ihm liegt mancherlei und in ihm steckt vielerlei, was ein rechtes jubelndes Lebensgeniessen dämpft. Es ist ihm Bitteres widerfahren, das sich nicht wie eine Schlangenhaut abstreifen lässt, und er schaut mit gar zu scharfen Augen in die Welt und in sich selbst hinein, als dass er leichten Schrittes wie ein dionysischer Tänzer über den Abgründen schweben könnte. Seine früheste Jugend war nicht bös, nicht gut. Die Eltern hatten satt zu essen und konnten den Jungen, der über Wieselburg und Brünn schon mit neun Jahren nach Wien kam, in eine gute Schule schicken. Erst war er bei den

Piaristen, dann ging er, um des Griechischen ledig zu sein, an das Realgymnasium nach Mariahilf, und es bestand der Plan, ihn schliesslich die Oberrealschule und das Polytechnikum absolvieren zu lassen. Aber mitten auf diesem nicht ungewöhnlichen Wege wollte es das Glück, dass der Fünfzehnjährige sitzen bleiben sollte. Sein Lehrer des Deutschen hatte ihn nämlich, ohne es zu wollen, von der Beschäftigung mit den übrigen wissenschaftlichen Gegenständen abgehalten. Die Schüler lasen des öfteren Gedichte vor, und ein Pärchen war auf den Gedanken gekommen, des biederen Pfeffel gemütvolles „Gott grüss Euch, Alter; schmeckt das Pfeifchen?“ als Duett aufzusagen. Das wurde für Kainz ein Ansporn, sich in höheren Aufgaben zu versuchen, und gar bald musste der freundliche Lehrer die grosse Melchthal-Szene des „Tell“ und die Räuber-Ereignisse des zweiten Aktes über sich ergehen lassen, die mit allen genialischen Derbheiten und ohne jeden Schicklichkeits- oder Zensurstrich vom Stapel liefen. Der Jubel über derlei erfolgreiche Exkursionen war überschwenglich, und im Hand-

umdrehen war der deutsche Unterricht so beliebt, dass alle anderen Lehrstunden verächtlich behandelt wurden. Es kam zum semestralen Urteilsspruch, und dem kleinen heissblütigen Dramenfresser gab das Kollegium den ernsterwogenen Rat, das letzte, an Freude so reiche Schuljahr zu wiederholen. Der Junge war durchaus nicht abgeneigt, seine mangelnden Kenntnisse aufzubessern, aber sein Vater, der nach einem halbverbürgten Gerüchte in Linz einmal den Schweizer in den „Räubern“ gespielt hatte, fühlte seinen Stolz gekränkt und seinen einzigen Sohn unterschätzt; er trieb ihn aufs Theater. Schon ein Jahr vorher war er mit dem zarten Pepi bei zwei „richtigen“ dramatischen Lehrmeistern gewesen, die ihn jedoch wegen der Kindlichkeit des Aspiranten auf später vertrösteten. Jetzt schien es dem Vater die allerhöchste Zeit zu sein. Es war, als ob er fürchtete, den Aufstieg zur Höhe nicht mehr zu erleben, und wirklich ist er aus der Welt gegangen, ehe der Stern seines Jungen recht zum Leuchten kam.

In der Matzleinsdorfer Strasse hatte da-

mals ein gewisser Niklas, der von der Ehre zehrte, unter Heinrich Laube Inspizient gewesen zu sein, sein Zeltlein aufgeschlagen, das seit langem unter dem Namen Sulkowsky-Theater florierte, wo Burgschauspieler wie Ludwig Löwe und Emerich Robert ihre Bahnen begonnen hatten. Für Geld und gute Worte wurden hier die schönsten Rollen an Anfänger abgegeben, und sogar zweimal wöchentlich durfte spielen, wer sehr viel Geld opferte. Die souveräne Behandlung seiner Muttersprache, die heute Kainzens feinsten Ruhmestitel ausmacht, war dem Fünfzehnjährigen noch ein fernes Ziel, aufs innigste zu wünschen. Er konnte sich nicht recht verständlich machen, obgleich die Zuhörer demselben Volksstamme angehörten wie er. So ganz aus Eigenem, wie Vater und Sohn gehofft, ging es eben doch nicht, und keine Geringere als Charlotte Wolters Lehrerin, die Kupfer-Romansky, wurde endlich zu seiner Ausbildung herangezogen. Ein Vierteljahr nur hielt er aus, während dessen er sogar zu einem Probespiel am Burgtheater vorgelassen wurde, das unter

Dingelstedts Leitung stand. Sonnenthal, Lewinsky, La Roche, August Förster sassen über Kainzens damaligen Mortimer zu Gericht. Der letzte von den Vieren nahm den jungen Mann beiseite, riet ihm an, noch ein Jährchen zu lernen und zu warten und dann mit ihm ans Leipziger Stadttheater überzusiedeln; 1876 sollte Förster das übernehmen. Der Unterricht aber sagte dem Springinsfeld wenig zu, der bereits eine stattliche Reihe bedeutender Rollen bei Niklas zur Wirkung gebracht hatte und sich dadurch genügend ausgerüstet glaubte. Er sandte, der Siebzehnjährige, sein „Material“, d. h. das Rollenverzeichnis, nach Cassel, wo Baron Gilsa eben Intendant wurde, und trat auch am Hoftheater als Gast auf. Man stellte ihn unglücklicherweise als Fürsten in „Dorf und Stadt“ hinaus, in einer Rolle also, die einen ausgepichten schneidigen Theaterbonvivant erfordert, und Kainzens gänzliche Talentlosigkeit ward klar wie der Tag. Gilsa selbst hätte trotzdem das Engagement abgeschlossen, wenn nicht gar so viele Stimmen dagegen gewesen wären. Kainz fuhr ge-



KAINZ als Kandaules

knickt nach Wien zurück, und er, der beinahe dem Burgtheater und beinahe dem Casseler Hoftheater verpflichtet worden war, nahm es wie ein Glück hin, für den Winter dieses Missvergnügens nach Marburg an der Drau abschliessen zu können.

Die Erfolge in dieser Kleinstadt hatten leider keine weithin wirkende Kraft; und als Kainz im Herbst 1876 zu Förster nach Leipzig kam, wurde ihm kurz vor der Aufführung die Rolle des Ferdinand in „Kabale und Liebe“ abgenommen. Er durfte sich fürs erste nur vorsichtig und in wenig auffallenden Aufgaben zeigen und brachte es doch zuwege, dem Publikum und der Presse ein Greuel zu sein. Sein Direktor wollte ihn, koste es was es wolle, durchsetzen und führte ihn von Misserfolg zu Misserfolg. Das leicht erregbare Völkchen der Pleissestadt, das Theater und Gewandhaus wie eine Herzenssache ansah und verfocht, pfiff ihn endlich regelrecht aus, als er sich an den jungen Piccolomini wagte. Die Erbitterung gegen den Künstler, die sich ja eigentlich nur gegen Försters „Dickköpfigkeit“ und

gegen Kainzens Jugend und dürftige Erscheinung richtete, hatte damit ihren Höhepunkt erreicht. Und nun geschah, was oft geschieht, wenn eine Individualität allgemein bekämpft wird: es fand sich ein einziger Freund, der stark genug war, sich gegen die Allgemeinheit aufzulehnen. Franz von Holstein schrieb ein Heftchen zugunsten Försters und Kainzens. Und er gewann seinen Schützling persönlich so lieb, dass er ihn adoptieren wollte. Wurde durch diesen öffentlichen Gang auch die Kritik noch nicht gnädiger, so nahm doch das Publikum Kainzens Marcus in „Arria und Messalina“ und seinen „Geigenmacher von Cremona“ freundlicher auf, als es ohne Holsteins Vorstoss möglich gewesen wäre. Kaum aber hob ihn die Welle ein wenig, da glitt er auch schon wieder ab. Eine heftige Auseinandersetzung mit seinem Direktor, der eine Regieanordnung vernachlässigt glaubte, bestimmte ihn, seine Entlassung zu fordern. Er eilte nach Berlin, um die Agenten anzurufen, und einer von den Zufällen, die unser Leben so oft umgestalten, spielte ihm

einen Vertrag ans Meininger Hoftheater in die Hände; er lautete auf dreihundert Mark monatlicher Bezüge. Das Gastspiel glückte, und Kainz reiste nun vom Herbst 1877 ab durch drei Jahre mit der herzoglichen Gesellschaft. So fing er an, in den grossen deutschen Städten seinem Namen Geltung zu verschaffen. Dresden, Breslau, Berlin, Frankfurt am Main sahen und schätzten ihn in kleinen und grossen Rollen, und als er im Winter 1878 nach Leipzig kam, brach Rudolf von Gottschall auch hier die Eisrinde, mit der sich die Kritik früher umschanzt hatte. Über Köln und Hamburg lief er endlich im Jahre 1879 auch Wien an, wo die Meininger ihre bewegten Massen im Ringtheater dirigierten. Und hier setzte sich Ludwig Speidel gleich für Kainzens Kosinsky ein. Obwohl der junge Histrione für seinen Prinzen von Homburg, für Melchthal und Florizel keine begeistertere Hörerschaft finden konnte als überall dort, wo die Meininger ihren Fuss aufsetzten, ging er doch nach dem Amsterdamer Gastspiel, bei dem er den Karl Moor zuerst spielte, auf

und davon. Unterhandlungen mit Laube, dem Leiter des Stadttheaters in Wien, waren im Gange, kamen aber nicht zum Abschluss, da Bukovics, der Laubes Nachfolger war, sich mit Kainz nicht einigen konnte. Und so wäre ein neuer Rückschlag gekommen, wenn Possart ihn nicht 1880 nach Beendigung der „Mustergastspiele" ans Hoftheater in München berufen hätte. Hier blieb Kainz wieder drei Jahre, erweiterte sein Répertoire, arbeitete auch fleissig an der geistigen Abrundung seiner Persönlichkeit und genoss die schöne Freundschaft Ludwigs II., der mit feinen künstlerischen Fühlern die königlichen Gaben des zweiundzwanzigjährigen Schauspielers witterte.

Nur wie ein Vorspiel seines Lebens erscheint uns heute der reichliche Erfolg, den Kainz bei den Meiningern und in München errang. Und er selbst auch hat diese Apotheosen mit nüchternen Augen betrachtet, er ging innerlich unangefochten durch den Weihrauchnebel aller Ehrungen und Vergötterungen. Die Mängel seiner wissenschaftlichen Bildung hat er stets und stets an freien

Vormittagen und Abenden zu tilgen gesucht, und es gibt fast keine Fakultät, bei der er nicht als Schüler angeklopft hätte. Im Gespräche prahlt er nie mit seinem Wissen, wie er auf der Bühne nie mit seinem Können prahlt. Werden fremde Fragen berührt, so holt er die einschlägigen Werke aus seiner herrlichen Bibliothek herbei und belehrt sich und die anderen.

Das Vorspiel war verrauscht; der Vorhang hob sich vor dem eigentlichen Stück! In Berlin riefen August Förster, Ludwig Barnay, Friedrich Haase, Siegwart Friedmann, Adolf L'Arronge das „Deutsche Theater" ins Leben, eine Gegenschöpfung zum tief gesunkenen Schauspielhause. Der sechste Mitgründer war Ernst Possart, der Direktor des Münchener Hoftheaters, an dem Kainz wirkte. Er betrieb das Engagement seines besten Mitgliedes an die neue Berliner Bühne, und Kainz zog auch 1883 von München weg. Possart freilich kam nicht los, wie er gehofft hatte, und schied als Sozietär aus, noch ehe er seine Tüchtigkeit in der Leitung hatte zeigen können.

In der Eröffnungsvorstellung spielte Kainz den Ferdinand in einem wirklich erlauchten Künstlerkreise. Und wie er dabei bestand, erfuhr die theaterfreundliche Welt in lauten Posaunenstössen. Er wurde als der „Realist der Tragödie" entdeckt. Das Wort klingt tendenziös und ist es auch. Man wollte sagen, dass er endlich die jugendlichen Helden und Liebhaber von der menschlichen Seite fasste und die Schablone verwarf; dass er für sein „Fach" das endlich tat, was grosse Charakterspieler und Heldenväter für die ihrigen von jeher getan hatten. In diesem Vorgehen, das eine Revolution war, sehe ich die zweite Hälfte seiner Mission. Wie seine königliche Art des Sprechens sich daher schreibt, dass ihm keine überragende Körperlichkeit zu Gebote stand, so steht auch die Vermenschlichung der dichterischen Helden in enger Beziehung zu diesem äussern Mangel. Für die Schablone „Ferdinand" war er viel zu zart und nicht puppenhaft genug. So stand bei ihm der liebende und leidende anklägerische Jüngling im Vordergrund und nicht der steife Major.

Mochte nun auch der und jener an Kainzens Ferdinand von Walter den Soldaten vermissen, so deckte sich sein Carlos bis zur Kongruenz mit Schillers geistig geschautem Ideal, der wie die Jugend heute hinreissen und morgen bis zur Kindlichkeit entartet sein soll. Er hatte nach des Dichters Wunsche von Shakespeares Hamlet die Seele, von Leisewitz' Julius Blut und Nerven und den Pulsschlag Schillers. Überall in dieser Schöpfung erklärte sich der Prinz aus dem Knaben, der Knabe aus dem Prinzen in rhythmischer Wechselwirkung. Und was ein Kritiker wenig später über Kainzens ersten Fiescoversuch sagte, galt auch schon für den Infanten: „Der Künstler trug selbst das geschmückte Feiertagskleid der Tragödiensprache mit einer so vornehmen Bequemlichkeit wie ein Edelmann sein höfisches Gewand trägt." Und ich setze hinzu: Kainz trägt auch das höfische Gewand wie ein geborener Edelmann, so dass manchmal — Otto Stoessl drückt es so aus — die Mitspieler wie Bauern neben ihm erscheinen. Über und gegen alle Tradition kindhaft und heldenhaft-schön gelang ihm

der Romeo, über den ich mich vorhin ausgesprochen hatte, gelang ihm Leander, der, wie es heisst, keinen andern Reiz hatte, als „die unwiderstehliche tiefe Ehrlichkeit der Leidenschaft". Aber nicht nur gingen die Liebesleute liebenswürdig und im Tode erschütternd aus seiner Werkstatt hervor, seine Seele vermochte auch in anderen Empfindungen aufzuwirbeln. Niemand merkte es seinem Melchthal an, dass es kein breitschultriger Bauer war. „Wie wäre es möglich", schreibt Otto Brahm, „diesem Unwiderstehlichen zu widerstehen, wenn ihm die zornigen Klagen und der rasende Schmerz des Sohnes mit feurigem Atem entströmen?" Und als bei der Erstürmung der Zwingburg einmal die fallenden Theatersteine in die Rede Melchthals hineinklapperten, schalt derselbe Kritiker: „mir ist ein Schillerscher Vers lieber als Viktoriatheaterkünste, und wenn Kainz spricht, so mögen die Steine schweigen!" Sein Tempelherr, ein prächtig-stilisierter Naturbursche, Orest, der Gehetzte, Kranke, und dann zu fröhlichem Leben Geheilte, der männlich-sichere Beaumarchais, gehören in

diese reiche Schaffenszeit, wie auch der träumerische Held, der vor dem offenen Grab erschrickt, Prinz Friedrich von Homburg, und Molières Misanthrop, den so menschlich ergreifend ihm wohl niemand vorgespielt hat und niemand leicht nachspielen wird. Die alleroberste Stufe aber erklomm er in diesen ersten Berliner Jahren mit Grillparzers König Alfons, wie denn überhaupt der Genius des grossen Österreichers in Kainz sich am klarsten spiegelte. Paul Schlenther begeisterte sich an ihm: „Der Schauspieler muss das feine Gewebe des Dichters sich über den Leib ziehen, ohne dass es den kleinsten Riss erhält, denn jeder Riss verfälscht das Bild. Herrn Kainz gelingt es mit unvergleichlicher Kraft. Instinktiv findet er heraus, worauf es dem Dichter ankam. Ist der König zornig oder lüstern, so schimmert durch Lüsternheit und Zorn Herzensgüte oder geistige Hoheit. Die schweren Gedanken, die der König ausspricht, werden nicht wie aus alter Vorratskammer herausgekramt, sondern sie erscheinen wie plötzliche Einfälle, die sich mit Sicherheit aus der Situation ergeben. Eine

entzückende Frische, ein Talent zur Lebensheiterkeit hält den schlanken schwarzlockigen Fürsten aufrecht, macht ihn im Verkehr mit der Gattin milde, im Verkehr mit der Buhle vornehm. Und als er durch Umstände und Stimmung gedrängt wird, sich mit seinem Weibe auseinanderzusetzen, bringt er seine Vorwürfe mit einer heiligen Überzeugung vor. Seines Adels sich bewusst, und mit dem Gefühl, dass auch durch die Abkehr von Tugend und Pflicht das Gute in ihm nicht verloren gehen kann, wie die kleinmütigen Sittenrichter fürchten, gesteht er mit erhebender Offenherzigkeit seinen Fehl ein, der ihn um eine Erfahrung reicher gemacht und darum weiter gebracht hat. Er sühnt sein Vergehen grossartig und will darum mit kleinem Tadel nicht behelligt sein." Und weil sich in der Erstaufführung der Darsteller des Garceran noch recht theatralisch gebärdete, schrieb Schlenther in der „Vossischen Zeitung": „Dennoch heissen wir auch diese Leistung in gewissem Sinne willkommen, denn in ihrer Vereinzelung und durch ihren Kontrast belehrt auch sie uns,

dass die neue Schauspielkunst und mit dieser der Geschmack des Publikums sich von den alten Irrpfaden abwendet, um den Weg der lebendigen Wahrheit zu beschreiten. Auf diesem Wege haben sich ein Schauspieler der neuesten Schule und ein Dramatiker, der vor fünfzig Jahren am Erspriesslichen der deutschen Theaterzustände grollend verzweifelte, nunmehr herrlich und verheissungsvoll zusammengefunden. Zu keiner Zeit kann die Grillparzersche Tragödie zu grösserer Wirkung gebracht worden sein und gebracht werden, als es gestern im Deutschen Theater durch Herrn Kainz geschah. Wenn die Alten ihre Alten in der verschönernden Erinnerung loben, so weisen wir Modernen mit Stolz auf diesen König von Toledo und seine Jüdin."

Weil Kainz die dichterischen Gestalten von der menschlichen Seite fasste, sie niemals als Angehörige des überlieferten Liebhaber-, Helden- und Intrigantenfaches durchsäuselte, durchbrüllte und durchschlich, musste auch der Humor zu seinem Rechte kommen. Unsere Schauspieler wagten meist nicht,

einer ernsten Figur komische Lichter aufzusetzen, oder sie waren dazu nicht befähigt. Ein Kind, das sich mit altväterischer Weisheit brüstet, belächeln wir, und so konnten wir Kainzens Romeo belächeln, als er von Rosalinden schwärmte. Und wenn er als Prinz von Homburg, noch ganz verzückt über das erklärte Wunder des Handschuhs, triumphierend in den Kreis der Offiziere zurücktritt und den Schlachtbefehl sich selbst mit lauter Stimme, durch die der Liebesjubel klingt, diktiert: „

Dann wird er die Fanfare blasen lassen!

so freuen wir uns von ganzem Gemüte des lieblichen Widerspruchs. Weislingens Bube, Prinz Heinz und der Küchenjunge Leon in Grillparzers seltsamem Lustspiel leben überhaupt erst auf der Bühne, wenn ihr Darsteller über die vis comica verfügt; kein Wunder, dass sie gern den „schüchternen Liebhabern" oder dem „Bonvivant" zufallen. Gar oft aber versagen diese dann auf der Schattenseite dieser Gestalten. Kainz aber schmiedet die Verse seiner „lieben Frau" ebenso kindlich-reizvoll, wie er an seines

Herrn Sterbelager im ernsten Sinne bereut; er tollt übermütig mit dem tollen Sir John und weiss sich doch im nächsten Augenblick seiner prinzlichen Würde zu erinnern, ohne erst auf Stelzen steigen zu müssen. Und wie sein Heinz ein königlicher Zechkumpan ist, so macht er aus Leon den philosophischen Spassmacher, dem die Scherze mit Kattwald ebenso gut zu Gesicht stehen wie das Gebet vor den Toren der Stadt Metz. Mit diesem natürlich quellenden Humor überglänzte er Gutzkows Erbprinzen in „Zopf und Schwert", den adeligen grossnasigen Bramarbas Cyrano von Bergerac, Calderons Glücksritter in „Zwei Eisen im Feuer", und in nicht minderer Leuchtkraft erstrahlte unter seinen Händen Nestroys „Zwirn" und Raimunds „Valentin", der fröhliche Diener und ehrliche Pantoffelheld. Es ist, als ob Kainz in der Bewältigung so verschiedener Aufgaben zeigen wolle, wieviel verbindende Fäden zwischen tragischen und komischen Dichtern hin und wieder laufen, wie sie alle im Grunde aus dem einen grossen Borne der Menschlichkeiten schöpfen.

Niemand glaubte in den ersten Berliner Jahren an des Künstlers Fähigkeit, sich auch im Salonstücke zu behaupten. Der Stil schien seiner Kunst Bedingung zu sein. Und wirklich, wenn er in engem Milieu mit Schauspielern zusammenwirkt, die durch den Dialog hindämmern, hin„nuscheln", als ob der moderne Dichter wahllos und ungeordnet nur Satz neben Satz stelle, so kann er wohl als Outsider erscheinen. Wie einfach und ungezwungen er dabei auch spricht, er findet überall Höhepunkte in der dichterischen Komposition heraus und betont sie. So war sein „roter Bäcker" in den „Webern", sein Willy Janikow in „Sodoms Ende", so ist sein „Fritzchen", so sein Rudorff im „Rosenmontag". „Es gibt etwas", sagt Otto Neumann-Hofer über Kainzens Ernesto in „Galeotto", „wobei alle Natürlichkeit, aller Realismus, alle Modernität verblasst, zu etwas Nebensächlichem, Zufälligem, Technischem wird, das Ewige der Kunst, die Macht des persönlichen Gefühls hervorbricht, die dem zufällig Natürlichen, dem unpersönlich Realistischen, dem vergänglichen Modernen die

unvergängliche Geltung gibt.“ Den schönsten Dienst in dieser Art der Darstellung hat er Ibsens Oswald in den „Gespenstern“ geleistet, die bis zur jüngsten Burgtheater-Aufführung gar oft unter einer Verschiebung des Kardinalpunktes litten. Die Charakterspieler gastierten gern in dieser Rolle und logen sie durch unkünstlerische Erweiterungen zur Hauptsache empor. Die Tragödie der Mutter wurde dadurch zur Krankheitsgeschichte des Sohnes. Kainz, der sich schon während der Berliner Jahre — ich glaube in Braunschweig — an dem zur Untätigkeit verdammten Maler versucht hatte, zeigte nicht wie Zacconi und andere von Anfang an einen lallenden Paralytiker, sondern einen fein erzogenen, tief verstimmten Menschen. Die Katastrophe am Schlusse des Stückes kam so plötzlich und erschütternd, dass der Zuschauer keine Zeit hatte zu Studien über medizinisch-richtige Gebärden des Künstlers. Während des zweiten Aktes spürte man wohl die heimliche Angst des Unglücklichen vor einem neuen Ausbruch, nicht aber sichtbare Zeichen, die ja der Dichter auch beiseite gelassen hatte.

Steht ein Künstler auf dem Gipfel seines Könnens und wird ihm der Beifall der gebildeten Welt zuteil, wie er Kainz in den achtziger Jahren zuteil ward, so bangt niemand um den weiteren Weg des Vielverehrten. Kainz aber sollte noch einmal aus allen seinen Errungenschaften herausgerissen und fast zum Bettler werden. Ludwig Barnay war wie alle Sozietäre ausser L'Arronge aus der Leitung des „Deutschen Theaters“ ausgeschieden und gründete auf eigene Faust 1888 das „Berliner Theater“, das ihn bald zum reichen Mann machen sollte. Er versicherte sich der Mitgliedschaft Kainzens, der den Vertrag denn auch in einer wenig nachdenklichen Stunde unterschrieb. Aber Kainz trat sein Engagement nicht an, und obwohl er sich auf das Zeugnis von Nervenärzten berief, die ihm das Auftreten verboten, wurde er für kontraktbrüchig erklärt. Das kam innerhalb Deutschlands seinem künstlerischen Tode gleich, denn die Direktoren sämtlicher grossen und mittleren Bühnen gehörten dem Kartell an und durften mit ihm in keinerlei Verbindung treten. So



Adolf Bernhard, Klosterneuburg phot.

KAINZ als Richard II.

agabundierte der Liebling eines Königs urch drei Jahre im armseligen Osten Berlins mher, auf denselben Brettern, von denen erab sich auch der Scharfrichter Krauss roduzierte; oder er veranstaltete Vorlesungen der reiste durch amerikanische Städte, ohne ass ihm die vorher versprochenen Summen usbezahlt wurden. Es ging ihm grimmig chlecht, bis sich endlich L'Arronge zu einer 'at der Liebe ermannte, aus dem Bühnen-/erein austrat und dem abgehetzten vier-nddreissigjährigen Geächteten wieder das Iausrecht gewährte.

Schon bei Gelegenheit der „Stella"-Aufühhrung, in der Kainz den Fernando spielte der auf der Wiener Theater- und Musik-usstellung wenig gefiel), wies Paul Schlen-her den Künstler auf Mephisto und Jago in. Nun, bis heute ist Kainz noch nicht lazu gekommen, seines Kritikers Meinung u rechtfertigen, obschon aus dem Kritiker nzwischen der Direktor geworden ist, aber L'Arronge gab ihm doch schon den Franz Moor und Otto Brahm gar Richard III. in lie Hände. Schlenther schreibt über die

„Canaille“: „Es war von vornherein klar, dass Herr Kainz ebenso wie einst dem Schwärmer Carlos, nun auch dem Schurken Franz die Lebensseite abgewinnen werde. Sein Franz ist ein schwärzlicher, hässlicher, breitmäuliger, von Neid und Scheelsucht magerer Bursche, der sich sorgsam kleidet und die Haare in geschmacklosen Tollen scheinheilig gestriegelt trägt. Er beginnt sein Bubenstück mit äusserster Seelenruhe. Als wär' es gar nichts, misshandelt er den Vater, peinigt er Amalien, verführt er den Hermann. Erst als das Bubenstück begangen ist, also der Alte im Turm liegt und Karl unerkannt das Schloss der Väter betritt, fängt es in diesem Franz an lebendig zu werden. Da beisst ihn plötzlich das Gewissen wie ein Natterstich, und er schreit gellend auf. Dann schütteln ihn fiebrige Schauer, und er steht da, in sich geduckt, wie die helle Angst. Und schliesslich taumelt er durch die nächtlichen Räume daher, aus dem Bett gestöbert, die schlotternden Gebeine in eine Art bunten Bettlakens notdürftig gehüllt und mit dieser Bedeckung

seiner Blösse krampfhaft ringend, als sei es die Blösse seiner Schuld, die er decken will. Die sonst so wohlgeglätteten Haare hängen wie lange Ringelschlangen herab, und man glaubt eine Furie zu sehen, die vor sich selber fliehen will.“ Und an des Künstlers Richard III., der prachtvoll angelegt, aber nicht bis zum Schlusse durchgebildet war, weil — ich weiss es genau — die Vorbereitungszeit zu kurz war, weiss Fritz Mauthner zu rühmen: „Josef Kainz hatte den glücklichen Gedanken, den Humoristen in diesem gekrönten Mörder — wenn nicht zu entdecken, so doch hervorzuheben. Gleich im ersten Monolog, den er meisterhaft sprach, teilte er seinen Entschluss, ein Bösewicht zu werden, mit übermütigem Lachen mit. Dazu hatte er sich die Maske eines boshaften witzigen Zwerges zurechtgemacht. So ergab sich die Notwendigkeit von selbst, überall da einen königlichen Schauspieler zu spielen, wo Richard nicht allein ist oder sich seinen Nächsten gegenüber verrät.“

Wir sind jetzt schon mitten in der Direktionszeit Brahms, der Kainz von 1894

bis 1899 manchen Triumph erfechten half. Schon früher in einer Aufführung der „Freien Bühne“ hatte Kainz als Wilhelm im „Friedensfest“ dem jungen Gerhart Hauptmann schauspielerische Gefolgschaft geleistet, wenig später Max Strähler, dem Schüler Cramptons, seine köstliche knabenhafte Frische geliehen, nun geleitete er als „roter Bäcker“ und als Glockengiesser Heinrich den schlesischen Dichter zur schönen Höhe. Noch inniger fast war er mit Sudermanns Erfolgen verquickt, der ihm gar manche Rolle auf den Leib schrieb. In „Sodoms Ende“, „Morituri“, beim „Johannes“ und beim Prinzen Witte der „Drei Reiherfedern“ hatten Kainzische Eigenschaften geradezu mitgearbeitet. Ludwig Fulda lernte des Künstlers Kraft im „Talisman“ und dem „Sohn des Kalifen“ schätzen, Wilbrandts „Meister von Palmyra“ wurde mit Kainz als Apelles ein Zugstück wie in Wien, und als eine seiner schwerwiegendsten Gaben reichte Kainz den Berlinern auch eine Hebbelsche Schöpfung, den Kandaules dar, den er vom Kothurn befreite und menschlich leben, irren und sterben liess.

Noch nie hat ein Gatte entschuldbarer gefehlt als dieser vom Weibe und Weine berauschte Lyderkönig, und niemals sühnte ein Verbrecher freudiger, ging ein Kämpfer heldenhafter in den Tod als Kandaules, der Abkömmling des Herakles, in Kainzens Nachschöpfung.

Max Burkhardt wusste die Lücke, die des genialen Mitterwurzer allzu früher jäher Tod gerissen, nicht anders auszugleichen, als dass er Josef Kainz ans Burgtheater berief. So kam der Künstler, nachdem er sich fast ein Vierteljahrhundert auf reichsdeutschem Boden bewegt hatte, endlich in seine Heimat. Seine beiden Gastspiele im Jahre 1898 zählen unter die grossen Ereignisse im theaterfreundlichen Wien. Das Publikum breitete ihm die Arme entgegen, und die Presse fühlte mit fast einmütiger Freude heraus, dass der Ruhm, der ihm aus Deutschland vorangedrungen war, Stück für Stück bestätigt werden konnte. Da und dort übersah man wohl über der geistigen Durchdringung der Rollen das lodernde Empfinden und wollte ihm den Liebhaber

nicht ganz glauben, auch verblüffte wohl die grosse Elastizität seiner Redewerkzeuge, die man nicht gleich als notwendigen Ausdruck der elastischen Persönlichkeit des Künstlers und seines geschwinden Denkens und Fühlens erkannte, aber niemand unterschätzte seine Bedeutung für das Burgtheater.

Seit dem Herbst 1899 gehört er dem Verbande an und spürt nicht die geringste Lust, die goldene Kette zu sprengen, die ihn mit den grossen Traditionen des schönen Hauses am Franzensring verbunden hat. Er hat, wiewohl mancher das Gegenteil gefürchtet oder gehofft, keine umstürzlerischen Neigungen gezeigt und sich dem Kranze der Älteren bescheiden und unauffällig eingebunden. Hier spielte und spielt er alljährlich die grosse Rollenreihe ab, für die er in Berlin sechzehn Winter gebraucht hatte, und mancherlei Neues trat an ihn heran. Dem „Misanthrop" fügte er — an einem Abend — Molières „Tartuffe" bei und tat so für den französischen Komöden einen grossen Schritt in die Liebe der modernen deutschsprechenden Völker hin-

ein. Schillers Demetrius, Ludwig VII. und Fiesco, Shakespeares Richard II., Heinrich V. und Angelo in „Mass für Mass“ und Hebbels Karl in „Maria Magdalena“ frischte er in seinem Gedächtnisse auf oder schuf sie neu. Sein genasführter Condottiere Orlando in Fuldas „Zwillingsschwester“ strahlte in allen Lichtern des Humors, sein „Armer Heinrich“ endlich gewann ihm noch die wenigen Wiener Herzen, die ihm bis dahin fehlten. Und wie er schon in Berlin als höchsten Trumpf den Hamlet ausgeworfen hatte, so feiert auch die österreichische Residenz die „Hamlet“-Abende als ein hohes Fest. Die reichste Schöpfung Shakespeares ist ebenso die reichste Kainzens. Wir wissen alle und haben über Gebühr davon gelesen und gehört, dass der Dänenprinz die umstrittenste Gestalt der Bühne ist. Und nirgends wird so fleissig Unfug mit dem Worte „Auffassung“ getrieben wie hier. Wenn sich ein grosser oder nur ein beliebter Schauspieler an diese „Rolle“ wagte, so sah sich die Kritik beinahe in der Zwangslage, eine neue Auffassung herauszulesen. Im Grunde aber kamen diese

Kritiken nur einer Ausrede gleich; aus Respekt vor den übrigen Leistungen liess man auch den Hamlet gelten, wennschon man fühlte, dass er nicht von Shakespeares Geiste war. Am zahlreichsten sind noch immer die schlechthin schwermütigen Hamlets; einmal, weil das Publikum gern sentimental wird, zum andern, weil die erste Szene wirklich auf diese Gemütsstimmung gestellt ist, und drittens, weil sich die Schwermut sehr bequem darstellen lässt: man neigt den Kopf zur Seite oder nach vorn und spricht in weinerlichen Tönen, die wenig Herz und Kopf kosten. Dann gibt es einige sanguinische Hamlets, denen der Schlüssel für alle Geheimnisse in dem Grabeskampf zu liegen scheint. Auch ein paar regelrecht verrückte Hamlets hat die mannigfache Begabung unsrer Schauspieler gezeitigt, und endlich stolzieren auch steifbeinige Herren im Gewande der Rolle einher, die sich auf das Vorkehren der königlichen Abkunft nicht wenig einbilden. Kainzens geistige und körperliche Behendigkeit gibt nun aber allen Temperamenten ihr Teil. Bald ist er schwermütig, bald hitzig, hier

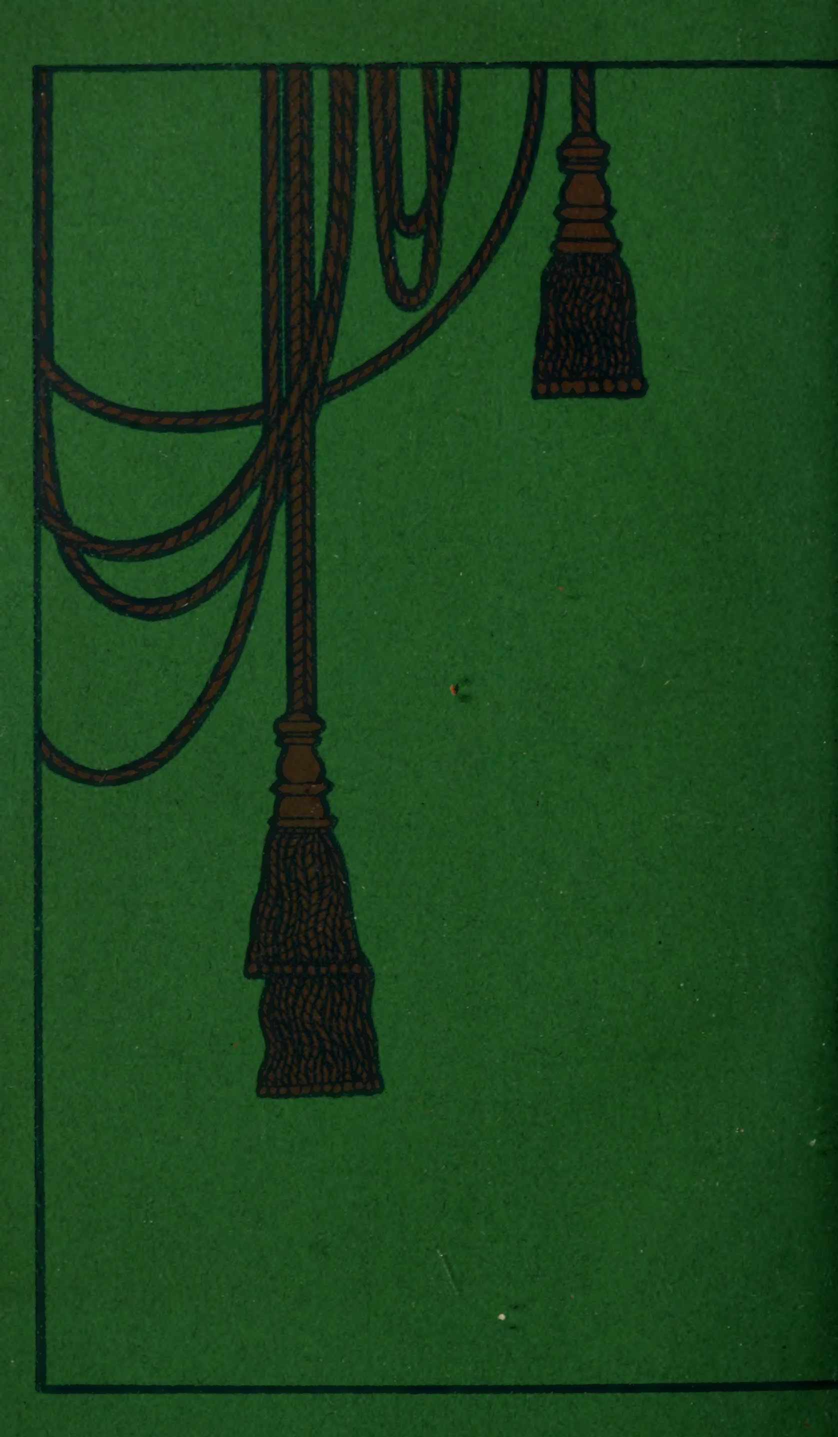
überlegen, dort leutselig, zynisch und kindlich, und jeder Zoll ein Prinz. Er philosophiert wie einer, der geschult und das Reflektieren gewohnt ist, nicht zum Sonntagszeitvertreib oder um geistreich zu erscheinen. Er ficht wie ein Edelmann, der in Ehrenhändeln Bescheid weiss und neben dem Bücherlesen die Handhabung des Floretts nie vernachlässigt hat. Er liebt und hasst mit jugendlicher Glut, und doch wird sein Verstand nirgends bis zur Verblendung getrübt. Er ist ein weiser, warmer Freund der Künstler, dem jedes ratende Wort aus tiefem Herzen quillt. Und noch im Sterben bleibt er ein König, der sich nicht selbst zu verantworten braucht, sondern dem Freunde die Klärung der Wirrnisse überträgt.

Kainz steht im siebenundvierzigsten Lebensjahre, in der Mitte einer Flugbahn, die noch lange Zeit steil in die Höhe steigen wird, ehe sie sich langsam neigt. Mir tut es leid, dass er Abschied nehmen will von den treuen Gefährten und guten Geistern seines Lebens, von Romeo und Carlos; denn wir werden

zwischen heut und manchen Jahren keinen sehen, der diese knabenhaften Helden und heldenhaften Knaben uns zu Danke spielt, eben weil wir Kainz gesehen haben. Und warum soll es uns nicht mehr vergönnt sein, ihn in Lorenzos Zelle kindisch-erschütternd klagen zu hören, wenn er schon als kalt lächelnder Teufel über Gretchens Schicksal weggegrinst hat?

Wer seinem Gesicht, dem bartlosen und von Schminke angegriffenen, nicht den Komödianten ansähe, würde Mühe haben, in ihm und seiner Art zu leben den Mann zu entdecken, der seit mehr als dreissig Jahren mit der Bühne verwachsen ist. Man könnte ihn dann für einen Photographen halten: so fleissig arbeitet er mit Platten und Entwicklern; oder für einen Naturwissenschaftler, wenn er mit der Botanisiertrommel umherbummelt und Pflanzenfamilien sammelt; oder für einen Übersetzer, weil er sich so eifrig um eine gute Verdeutschung Byronscher Gedichte bemüht. Wohl gar für einen Dichter!

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 09 01 04 005 2